مفهوم الشعر

عند ابن سينا



علي العلـوي

كتيب المجلة العربية -١٣٣-
العدد الثالث والثلاثون بعد المئة - محرم ١٤٢٩هـ - يناير ٢٠٠٨ م

WWW.ArabicMagazine.com _ info@arabicmagazine.com



رئيس التحرير
عبدالعزيز السبيل
هاتف: ٤٧٧٩٧٩٢

الرياض ـ طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) ـ شارع المنفلوطي
هاتف: ٤٧٧٨٩٩٠ ناسوخ: ٤٧٦٦٤٦٤
ص.ب ٥٩٧٣ الرياض ١١٤٣٢


بسم الله الرحمن الرحيم


تليجرام
مكتبة
هنا
سور
الازبكية

مفهوم الشعر عند ابن سينا



علي العلـوي

مقدمة:

مما لاشك فيه أن الشعر العربي قد حظي باهتمام بالغ من قبل النقاد والفلاسفة العرب والمسلمين الأوائل، ولعل خير دليل على ذلك هو وفرة الكتب والمصنفات التي تناولت القول الشعري بالدرس والنقد والتأويل. غير أن الدراسات الحالية، التي اتخذت ذلك التراث الضخم موضوعا لها، لم تكن في مستوى وحجم هذا التراث الثر بكنوزه المعرفية والفكرية والأدبية التي مايزال معظمها في طي النسيان.

إنه وفي إطار هذا الوعي بأهمية التراث، خاصة في جانبه المتعلق بالنقد والبلاغة العربيين، يأتي هذا الموضوع للحديث عن مفهوم الشعر عند ابن سينا، وعن مختلف التحديدات التي ارتبطت بهذا المفهوم، ذلك أنه من الصعب استيعاب وفهم الإشكالات والقضايا والمفاهيم النقدية المرتبطة بالشعر أو غيره من أشكال القول السائدة في الوقت الحالي، دون فهم وتتبع ورصد التحولات والتطورات التي لحقتها على مر التاريخ.

إن ما نلحظه أن الفلاسفة القدامى من الكندي إلى ابن رشد قد أسهبوا في الحديث عن الشعر انطلاقا من شروحاتهم وتلخيصاتهم لكتابي "الشعر" و"الخطابة" لأرسطو، أما من عاصرهم أو جاء بعدهم من النقاد العرب والمسلمين فقد أفاد كثيرا أو قليلا مما قدمه هؤلاء الفلاسفة.

إنني سأتحدث عن قوى الإدراك النفسي عند ابن سينا، إذ يصعب الحديث عن مفهوم الشعر - حسب فيلسوفنا - بمعزل عن معرفة المخيلة الإنسانية باعتبارها مصدر النشاط الشعري، وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسية الأخرى، ووصف عملية التخيل الإنساني وما يسبقها وما يلحقها من عمليات إدراكية أخرى بعد ذلك يأتي الحديث عن مفهوم الشعر عند ابن سينا، حيث تناولت فيه ماهية الشعر ومهمته وأداته.

أولاً: قوى الإدراك النفسية عند ابن سينا:

لقد أجمع الفلاسفة المسلمون على أن الشعر هو "عمل أو نشاط إبداعي تخيلي يصدر عن «المتخيلة»، ويوجه إليها في الوقت نفسه، وعلى هذا تعرف «الأقاويل الشعرية» عندهم بأنها مخيلة»[1] والمخيلة هي إحدى قوى النفس الإنسانية المدركة،

وقد اهتم بها هؤلاء الفلاسفة اهتماماً كبيراً، إذ حددوا ترتيبها ومكانها بالنسبة للقوى النفسية الأخرى بناء على الدور المعرفي الذي تقوم به.

ولهذا لا نستطيع التعرف على مفهوم الشعر عند ابن سينا دون التعرف على المخيلة الإنسانية من حيث كونها مصدر هذا النشاط الإبداعي، وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسية الأخرى، ووصف عملية التخيل الإنساني وما يسبقها وما يلحقها من عمليات إدراكية أخرى تعين المتخيلة على القيام بدورها الإبداعي[٢].

ولعل هذا سيساعدنا على الربط بين نظرية ابن سينا النفسية وبين فهمه لطبيعة الإبداع الشعري، مما سيظهر «عبقرية الفيلسوف المسلم الذي نعده أول من ربط بين الظواهر النفسية والفنية من فلاسفة المسلمين على نحو لا نلحظه عند أرسطو فيما وصلنا من كتابه فن الشعر، وذلك حين اجتاز الدائرة الضيقة التي قصر أرسطو كلامه عليها ونعني بها دائرة الشعر اليوناني إلى الكلام في علم الشعر أي الظاهرة الشعرية دون نظر إلى لغة بخصوصها أو زمن بخصوصه»[٣]. ولابن سينا نظرة خاصة في مفهومي التخيل والخيال، بحيث إنه لم يتابع أرسطو متابعة تامة، وإنما خالفه في ترتيب القوى النفسية وتدرجها وعلاقة بعضها ببعض[٤].

وعلى أي حال يمكن إيجاز آراء ابن سينا حول القوى النفسية فيما يلي:

إن للنفس الحيوانية عند ابن سينا قوتين: إحداهما محركة والأخرى مدركة، والمحركة بدورها تنقسم إلى قسمين: إما محركة باعثة، وإما محركة فاعلة، والمحركة الباعثة هي قوة النزوع والشوق، وتتحرك هذه القوة عندما ترتسم في المخيلة صورة مرغوب فيها أو مهروب عنها، عندئذ تتحرك إحدى شعبتي هذه القوة: الشعبة الشهوانية في حالة ما إذا كانت الأشياء المتخيلة مطلوبة، والشعبة الغضبية في حالة كونها منفرة. وأما القوة المحركة على أنها فاعلة فهي القوة التي تنبعث في الأعصاب والعضلات لتدفعها إلى الحركة. هذه هي القوة المحركة، وأما القوة المدركة فتنقسم أيضا إلى قسمين: قوى مدركة من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة، وقوى مدركة من باطن وهي الحواس الباطنية، وهذه الأخيرة بعضها يدرك صور المحسوسات وبعضها الآخر يدرك معاني المحسوسات[٥]، ويحدد ابن سينا قوى الإدراك من باطن كالآتي:

١- الحس المشترك:

ويطلق عليه ابن سينا "فنطاسيا" مخالفا بذلك أرسطو الذي يطلقه على التخيل[٦]، وهي قوة مرتبة في التجويف الأول من الدماغ، تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس الظاهرة المتأدية إليها. ويمكن القول بعبارة أخرى إن الحس المشترك هو القوة التي تقبل جميع صور المحسوسات التي أدركتها الحواس الظاهرة[٧]، وهذه القوة تخالف قوة الحواس الظاهرة، لأنه ليست هناك حاسة ظاهرة تجمع بين إدراك اللون والرائحة و اللين مثلا، فواضح من ذلك أن لدينا قوة اجتمعت فيها إدراكات هذه الحواس[٨].

وصور المحسوسات إذا تمثلت في الحس المشترك تصبح كالمشاهدة، وليست متوهمة، يقول ابن سينا: «الحس المشترك هو لوح النقش، الذي إذا تمكن منه، صار النقش في حكم المشاهد، وربما زال الناقش الحسي عن الحس وبقيت صورته هنيهة في الحس المشترك، وبقي في حكم المشاهد دون التوهم، فإذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك، صارت مشاهدة، سواء كان في ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج، أو بقائها مع بقاء المحسوس، أو ثباتها بعد زوال المحسوس، أو وقوعها فيه، لا من قبل المحسوس إن أمكن»[٩].

٢- الخيال:

وهو القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس الظاهرة وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات، ويسميها ابن سينا أيضا المتصورة ومكانها مقدم الدماغ.

ويفرق ابن سينا بين قوة القبول وقوة الحفظ ممثلا لذلك بالماء الذي له قوة قبول النقش وليس له قوة حفظه، فذلك هو الفرق بين عمل الحس المشترك وعمل الخيال عنده[١٠].

وما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن كلا من ابن سينا والفارابي قد ذكر هذه القوة النفسية، إلا أن الفارابي ذكرها مرة واحدة فقط وأشار إليها بوصفها خزانة ما يدركه الحس المشترك، وينسب عملها في معظم الأحيان إلى المتخيلة، والشيء نفسه نجده عند ابن سينا في رسالته "في تفسير الرؤيا" حيث يجعل المخيلة هي التي تنطبع وترتسم فيها صور المحسوسات التي انتزعتها الحواس الخمس،

وتحفظها عند غيبة المحسوسات عن الحواس[11].

ونلاحظ أن مفهوم ابن سينا عن الخيال لم يتضمن وجهة نظر أرسطو فيه بأنه «إحساس ضعيف»[12].

٢- المتخيلة:

وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابي، الذي يجعل مكانها القلب، ومن أهم أعمال هذه القوة أنها تستعيد صور الأشياء التي أدركت في الماضي، ومن شأنها أيضا أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الإرادة[13]. و«هذه القوة مخالفة بالضرورة لقوة الخيال أو المتصورة لأن المتصورة ليس فيها إلا الصور الصادقة من الحس، وأما المتخيلة فيمكن أن تتصور باطلا كذبا ما لم تأخذه على هيئة الحس. وتسمى هذه القوة إذا استعملتها النفس الحيوانية متخيلة، وإذا استعملها العقل تسمى مفكرة»[14].

ولا يقتصر عملها ـ حسب ابن سينا ـ على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم إعادة تركيبها مرة أخرى، بل يشمل أيضا المعاني الجزئية التي في القوة الحافظة[15]. ومن خاصة هذه القوة "دوام الحركة، ما لم تغلب، وحركتها محاكيات الأشياء بأشباهها أو أضدادها، فتارة تحاكي المزاج كمن تغلب عليه السوداء فتخيل له صورا سوداء، ومحاكاة أذكار سبقت أو أفكار رجيت»[16].

والمتخيلة أكثر تجريدا لمعطيات الحس من «الخيال» أو «المصورة»، التي تستطيع أن تحتفظ بصور المحسوسات بعد غيابها، ذلك أن المتخيلة إذا كانت تستعيد هذه الصور التي أدركت في الماضي لتعيد تركيبها والتأليف بينها على نحو مخالف لمظهرها الواقعي، ودون أن تلتزم بالصدق الذي تتسم به قوة الحس، فإنها تتجاوز ذلك كله لتبتكر أشياء ليس لها وجود في الواقع الخارجي البتة[17].

ويرى ابن سينا كذلك أن المتخيلة من أعجب قوى النفس وأقدرها على فعلها، ذلك «لأنها تتصور الأشياء الماضية، وتستحضر صورتها في أي وقت، وبأي مقدار وعدد تريد، حتى يمكن أن تتخيل إنساناً أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم، وعلى عكسها، أعني أصغر من كل صغير، وعلى أن تتوهم شيئاً واحداً في الوجود أشياء كثيرة كالشمس تتصور شموسا كثيرة، ويمكن أن تركب بعض الصور مع بعض،

كما تتوهم إنساناً بعضه طائر، وبعضه فرس، وبعضه صورة أخرى. ويمكن أن تتصور صوراً وأفعالاً ليست موجودة أصلاً كإنسان له رؤوس كثيرة يطير إلى السماء، وينزل عنها، أو يقف في النار، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود، وبالجملة تتخيل وتتوهم كل ما تريد، وكما تريد، وبأي مقدار وعدد تريد، وإن كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بسائطها بأعيانها فإذا قبلت الصور تصرفت كما أرادت، وهذه خاصية فعلها»[١٨].

٤ - الوهم:

«وهو قوة نفسية أكثر تجريدا للشيء المحسوس من الخيال (أو المصورة) من ناحية، ومن المتخيلة من ناحية أخرى»[١٩]. كما أن هذه القوة تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية كالقوة الحاكمة بان الذئب مهروب عنه وأن الولد معطوف عليه. وهذه القوة تخالف القوة المتصورة التي ترى الشمس جرما صغيرا مع أن القوة الوهمية تحكم بأنها جرم عظيم، وهي أيضا تخالف القوة المتخيلة، لأن هذه تفعل أفاعيلها دون أن تعتقد أن الأمور حسبما تتصور ويسميها أيضا القوة الظانة أو المتوهمة[٢٠].

ويرى ابن سينا أيضاً «أن القوة الوهمية وإن كانت تدرك أمورا غير مادية أو معاني غير محسوسة آخذة إياها عن المادة، فهي لا تجرد هذه الصورة عن لواحق المادة، لأنها تأخذها جزئية وبحسب مادة مادة، وبالقياس إليها ومتعلقة بصورة محسوسة مكنوفة بلواحق المادة بمشاركة الخيال فيها. وبعبارة مختصرة يمكن القول إن الوهم وإن استثبت معنى غير محسوس فهو لا يجرده إلا متعلقاً بصورة خيالية، ومن هنا يظل الوهم مقروناً بالحسية وبالجزئية ايضا»[٢١].

أما عن كيفية إدراك الوهم هذه المعاني التي لا يدركها الحس، فذلك ما يراه ابن سينا متحققاً بطريقتين:

أولاهما: الإلهامات الغريزية الفائضة عن مبادئ الأنفس في العالم العلوي «الإلهام الإلهي»، وهي تفيض على الإنسان والحيوان، وبها تقف النفوس على المعاني النافعة والضارة في المحسوسات، فتسعى إلى النافع، وتتجنب الضار.

ثانيهما: أن يدرك الوهم عن طريق التجربة[٢٢].

هكذا،فإدراك الوهم إما فطري غريزي، وإما مكتسب من التجربة، لكنه في

الحالتين ليس صادراً عن المحسوسات الخارجية، لأنه يصدر من مصدر علوي على سبيل الإلهام والغريزة، أو هو صادر من داخل، حتى وإن كان الوهم يدرك المعاني الموجودة في المحسوسات الخارجية. فليس إدراك المحسوسات الخارجية إلا علة عرضية لإدراك الوهم للمعاني المصاحبة لها، فالعلة الحقيقية لإدراك هذه المعاني هو الإلهام الفائض على النفوس من المبدأ المفارق»[٢٣].

ه‍ – الحافظة:

وهي خزانة مدرك الوهم عند ابن سينا والفارابي، كما أنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، ونسبة هذه القوة إلى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالاً بالقياس إلى الحس، وهي مرتبة في التجويف المؤخر من الدماغ.

ولعل ابن سينا أكثر الفلاسفة عناية بتحديد طبيعة هذه القوة، وإظهار أفعالها، إذ إنه يذكر أسماء متعددة لهذه القوة الحافظة، فهو إما يذكرها على أنها القوة الحافظة، أو الحافظة الذاكرة، أو الذكر، أو المتذكرة، أو الذاكرة[٢٤].

و«يكاد ابن سينا لا يضع دلالات لكل من هذه التسميات في معظم الأحيان، حتى لتبدو وكأنها تشير إلى قوة واحدة. هي «الحافظة. ذات وظيفة واحدة هي حفظ المعاني الجزئية التي يدركها الوهم، أي مجرد خزانة فقط»[٢٥]، هذا من جهة أما من جهة أخرى فإن ابن سينا يضعنا أمام تساؤل مؤداه هل القوة الحافظة الذاكرة قوة واحدة أو قوتان، أي قوة حافظة وأخرى ذاكرة؟ يجيب ابن سينا نفسه فيذكر أنهما قوة واحدة لها وظيفتان هما الحفظ: حفظ المعاني الجزئية، وحفظ الأفعال أيضاً؛ والاستعادة: أي التذكر. ومن ثم فالحافظة والذاكرة قوة واحدة ذات وظيفة واحدة، هي حفظ المعاني والأفعال.

أما استعادة الصور وتذكرها فهما من أفعال المتخيلة والقوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك، فالمتخيلة هي التي تحرك الصور التي في الخيال والمعاني التي في الحافظة، فتلوح الصور في الحس المشترك والمعاني في الوهم، وهذه هي الاستعادة، ويحدث عند ذلك إدراك الحس المشترك والوهم للصور والمعاني وهذا هو التذكر، فالتذكر، إذن، هو تمثل الصور المحفوظة في الخيال (المصورة) وفي الحس المشترك، وهو القوة المدركة للمعاني. أما إذا بقيت الصور والمعاني محفوظة

في المصورة والحافظة دون أن يحركها شيء للتمثل في الحس المشترك والوهم، فإنه لا يحدث تذكر ولا تخيل[٣٦].

هذا باختصار ما يتعلق بقوى الإدراك النفسي عند ابن سينا، ولكن قبل ترك القول في هذا المجال لابد من الإشارة إلى المكانة الخاصة التي تمتعت بها المتخيلة في علم النفس القديم، ذلك أن هذه القوة تخدمها من قوى الإدراك قوة الخيال، وهذه الأخيرة يخدمها الحس المشترك الذي تخدمه بدوره الحواس الخمس، وتؤثر في القوة المتخيلة من قوى الحركة قوتا النزوع والشوق بالجذب والطرد. كما أن هذه القوة تتسلط على صور المحسوسات المحفوظة في قوة الخيال وتعمل فيها بالفصل والتركيب، بل إن سلطانها يمتد إلى المعاني الجزئية التي تدركها قوة الوهم وتحتفظ بها قوة التذكر. وهكذا يتأكد مركز هذه القوة المهم والممتاز في عملية الإدراك. ولعل تحديد هذا المركز الممتاز للقوة المتخيلة هو ما ينبغي وضعه في عين الاعتبار عندما نريد تفسير قول ابن سينا بأن «الشعر كلام مخيل» حتى نعطي لقوله هذا أبعاده الصحيحة، وندرك إدراكاً حقيقياً معنى هذا التخييل وصلته بطبيعة فن الشعر.

وحتى نختم هذا الفصل نقول إن القوة المتخيلة قد حظيت عند الفلاسفة المسلمين بمكانة عظيمة لم تحظ بها عند أرسطو، فهذه القوة عند معظمهم هي مناط الوحي الذي يتنزل على الأنبياء. وابن سينا يرى إمكان حدوث اتصال بين العقل القدسي والقوة المتخيلة، فإذا حدث هذا الاتصال أثناء النوم فهو الرؤيا الصادقة، أما إذا حدث أثناء اليقظة فهو الوحي والإلهام الذي يمتاز به الرسل - صلوات الله عليهم[٣٧].

ثانياً : مفهوم الشعر عند ابن سينا:

إن الكشف عن مفهوم الشعر عند ابن سينا يتحدد انطلاقاً من الكشف عن ماهية الشعر ومهمته وأدواته عنده، ولعل هذا الأمر لا ينفصل عن النسق الفلسفي الذي أقامه ابن سينا على أساس تمجيد العقل الذي بإمكانه أن يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنساني الأفضل.

١- ماهية الشعر:

أ- تعريف الشعر:

إن أول خطوة لتحديد ماهية الشعر **هي تعريف الشعر**. ويعرف ابن سينا الشعر بقوله: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[٢٨]. يتضح من خلال هذا التعريف أن ابن سينا يجعل التخييل أولاً والوزن ثانياً هما قوام الشعر، أما القافية فهي خاصة الشعر العربي.

ويأتي حرص ابن سينا على الإشارة إلى أن الشعر كلام مخيل باعتبار التخييل هو السمة الخاصة للشعر التي تفصل بينه وبين الأقاويل البرهانية التصديقية، إذ إن «القياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة، تفضي بدورها إلى نتائج صادقة، يمكن التثبت من صحتها. أما القياس الشعري فيستخدم من أجل التخييل أي إحداث التأثير النفسي من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي فيه حبا أو كراهية»[٢٩].

ويرى ابن سينا أن التخييل هو السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، ولا يصبح القول شعرا بمجرد أن يكون موزوناً، يقول بهذا الصدد: «وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة، بلا قول، و إنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل بالوزن»[٣٠].

وجدير بالذكر أن «ابن سينا هو أول فيلسوف من فلاسفة المسلمين وصف الشعر بأنه كلام مخيل، ذلك أن الفارابي في رسالته عن قوانين صناعة الشعراء لم يتعرض لهذا الأمر بالبيان»[٣١]، كما أن أرسطو لم يتعرض للتخييل في حديثه عن فن الشعر، «ذلك أن كتاب فن الشعر لأرسطو. إذا استثنينا إشارته لنوع من الخيال الشعري وهو حرية الشاعر في ترتيب الأحداث على أساس من الضرورة والاحتمال. يعد خالياً خلواً تاماً من الكلام عن الخيال ودوره في الفن الشعري[٣٢]. ولعل هذا ما يجعل ابن سينا أول من وظف هذا المبحث النفسي في خدمة قضية الشعر، الشيء الذي يجعله سباقاً إلى الحديث عن ظاهرة علم النفس في الأدب عند المسلمين.

ولعل اعتبار ابن سينا أن «الشعر كلام مخيل» يجد تبريره أو صلته بطبيعة فن الشعر في فلسفته، ذلك أن القوة المتخيلة قد تمتعت عند ابن سينا بمكانة خاصة،

إذ إن مركزها المهم في عملية الإدراك ينبع من تسلطها على صور المحسوسات المحفوظة في قوة الخيال التي تعمل فيها بالفصل والتركيب، بل إن سلطانها يمتد إلى المعاني الجزئية التي تدركها قوة الوهم وتحتفظ بها قوة التذكر. ومادام إدراكها هو إدراك مع الفعل، وفعلها يمتد إلى صور المحسوسات والمعاني الجزئية فإن في فعلها هذا نوعا من الاختيار وتحديد هذا المركز المهم للقوة المتخيلة هو ما يعطي للاعتبار المذكور أبعاده الدقيقة ويجعلنا ندرك معنى التخييل عند ابن سينا(٣٣).

والكلام المخيل يخاطب النفس الإنسانية في جانبها الذوقي والشعوري ولا علاقة له بالعقل والفكر ما دامت قيمة التخييل تعود بشكل أساسي إلى ما تحدثه في نفس المتلقي من انفعال تلقائي و«المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار»(٣٤). والتخييل هو في حقيقة الأمر أسلوب مجازي قد يخيل بذاته أو بأصناف البديع الأخرى، كما أن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وكلمة «مقدمات» تحيلنا إلى دلالة منطقية يصبح بموجبها القول الشعري نظير التصديق الخطابي «بحيث تصبح المخيلات مقدمات منطقية لا يراد منها التصديق بل التأثير وإيقاع المعاني في النفوس فحسب، فتخيل شيء علىٰ أنه شيء آخر، وبالتالي تنفرنا عن شيء أو ترغبنا فيه، مستغلة طاعتنا للتخييل وسرعة استجابتنا له(٣٥).

ب- التخييل والمحاكاة:

إن التخييل عند ابن سينا يرادف المحاكاة التي بدورها ترادف التشبيه، فقد يقرن فعل (يخيل) بفعل (يحاكي) في قوله: «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي»(٣٦). وقد تاتي (المحاكاة مقترنة) بـ (التخييلات) في قوله: «أما التخييلات و المحاكيات»(٣٧)، أو يقرن مصطلح المحاكاة بالتخييل(٣٨). كما أن ابن سينا عندما يعرف المخيلات بأنها "مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة (٣٩)، فإن هذا يشي بأن المحاكاة تبدو مرادفة للمخيلات.

ويعرف ابن سينا المحاكاة بأنها «إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم»(٤٠). وبهذا نجده يؤكد أن «المحاكاة تعطي شبيه الشيء ولا تنقله كما هو، وهو حين يضرب أمثلة للمحاكاة في

الرسم والتمثيل يريد أن يشير إلى أن هناك فرقا بين ما هو حقيقي وما هو محاكى، وأن هذا الفرق يسمح بأن نقول إن المحاكاة لا تطابق الواقع، وإنها ليست تقليداً حرفياً له، حتى وإن اقتصرت على تصوير ظاهر الشيء»[٤١]. ومما يستوقف الباحث أن كلاً من الفارابي وابن سينا حرصاً على أن يقدما تعريفاً حدًدا فيه فهمهما للمحاكاة في الوقت الذي لا يقدم فيه أرسطو في أي موضع من كتابه فن الشعر تعريفاً للمحاكاة، ولايزال مفهوم المحاكاة الأرسطية مطروحا للنقاش وموضعاً لاجتهادات النقاد الأوروبيين المعاصرين، حيث يحاول بعض هؤلاء أن يحدد مفهوم المحاكاة عند أرسطو من خلال الاستعمالات المختلفة للكلمة عنده. ويقترح هؤلاء الدارسون، اعتماداً إلى ذلك، استبعاد المحاكاة بمعنى التقليد والتركيز عليها بمعنى التصوير أو التمثيل»[٤٢].

ج- المحاكاة والتشبيه:

أما عن استخدام ابن سينا مصطلح «المحاكاة» بمعنى التشبيه، فإنه حينما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي إلا بتشبيهات كتشبيه العسل بالمرة، والتهور بالشجاعة.. والشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر[٤٣]. كما أنه يعد الشعر محاكاة للأشياء وتتجلى في التشبيه الذي غايته التخييل لا التصديق، وبذلك ينحصر أثره في إيقاع انفعال نفسي تجاه الشيء المحاكى، والمحاكيات عند ابن سينا ثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب[٤٤]. وهذا يعني أن المحاكاة عنده تدل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري، وهو التصوير، وبذلك تصبح المحاكاة مرادفة للتخييل بمعنى التصوير. ومفهوم المحاكاة. عند ابن سينا. لا يتسع ليشمل عملية التأليف الشعري، وإنما كثيراً ما تبدو المحاكاة وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيلاً، فيصبح مصطلح (تخييل) أعم من (المحاكاة)، ذلك لأنه لا يشترط عنده أن تكون الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيلة كلها من المحاكيات، فعلى الرغم من أن أكثرها من المحاكيات، فإن منها مالا يعتمد على المحاكاة. ومن هنا يفتقد مصطلح المحاكاة. عنده. معنى التأليف الشعري (أي الاستخدام الخاص والمؤثر للغة في الشعر) الذي نجده عند الفارابي»[٤٥]. ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المحاكاة بمعنى التشبيه والاستعارة أو التصوير عند ابن سينا يبدو منسجماً مع كون هذه المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل الذي يعد عنده أعم من هذه الأخيرة «لأن كلا من

التخييل أو القول المخيل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التي تحقق التأثير النفسي لدى المتلقي»[٤٦].

والشعر عند ابن سينا لا ينقل الأشياء نقلاً حرفياً، بل إنه يوازي الواقع ولا يساويه والعلاقة هنا علاقة مماثلة وتشابه وليست علاقة تطابق، وهذه «الموازاة التخييلية تقترن دوما بالتعجيب والاستغراب والاستطراف ما دامت القصيدة لا تقدم الأشياء أو الأحداث أو القيم تقديما حرفيا، بل تقديما شعريا»[٤٧]، وإلا فما جدوى الشعر إذا كان عبارة عن مرآة خالية من روح الإبداع، فكأن الشعر «قياس مادته المخيلات التي لا يعول على ما فيها من صدق أو كذب، بقدر ما يعول على قدرتها على الإيهام النابع من تخييل المماثلة، وما يصحب التخييل من انفعالات تفضي إلى وقفة سلوكية بعينها»[٤٨].

وقد جعل ابن سينا الشاعر كالمصور لأن كل واحد منهما محاك و«المصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر. فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية، فإن ذلك من شأن صناعة أخرى»[٤٩]. ويرى ابن سينا أن الشاعر قد يغلط وغلطه يكون من وجهين: «فتارة بالذات وبالحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود ولا إمكانه، وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكى به موجودا لكنه قد حرف عن هيئة وجوده، كالمصور إذاً صور فرساً فجعل الرجلين. وحقهما أن يكونا مؤخرين. إما يمينيين أو مقدمين.. فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن، ومحاكاته على التحريف وكذبه في المحاكاة»[٥٠]. والمراد في الشعر عند ابن سينا «التخييل لا إفادة الآراء»[٥١].

د- موضوع المحاكاة:

إن موضوع المحاكاة عند ابن سينا لا يقتصر على «الذوات الإنسانية أو الذوات عموما، ذلك أن المحاكاة الشعرية تتناول الأفعال الإنسانية المنسوبة إما إلى الأفاضل والممدوحين وإما إلى من يقابلهم من الناس، فيصبح موضوع المحاكاة تبعا لذلك إما مدحا وإما ذما. وربما تقتصر المحاكاة على وصف أحوال الناس وأفعالهم كما هي»[٥٢]. ولا يخرج المدح والذم. عند ابن سينا . عن دائرة الخيرات

والشرور عند الفارابي.

وإلى جانب ذلك يرى أن المحاكاة في الشعر -بناء على فهمه للتاريخ أنه الأمثال والقصص-،تتناول ما وجد من الأمور على وجه الضرورة، أو ما يمكن وجوده، وأن هذا التناول يجعل للشعر طبيعته الخاصة من حيث إنه يقف عند ما هو عام في أفعال الإنسان وأحواله من هيئات وانفعالات،[٥٣]. كما أنه يرى أن الأمثال والقصص لا تمت للشعر بصلة حتى ولو أن عملاً مثل،كليلة ودمنة، مهما تمت صياغته موزوناً فإنه سيظل نثراً، ذلك لأن الشعر في تصوره يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود، بينما الأمثال والقصص تفتقد هذا النوع من التخييل لاستنادها إلى أمور ليس لها وجود إطلاقاً، فضلاً عن أنها تتناول أحوالاً عارضة خاصة بأفراد، ومن ثم تتسم بالجزئية، وتفتقد الكلية التي يتميز بها الشعر، ومن هنا يصبح الشعر أقرب إلى الفلسفة منه إلى القصص، وفي الوقت نفسه تقتصر هذه الأمثال والقصص على إفادة الآراء أو نتائج التجارب، وذلك يقلل حاجتها إلى الوزن[٥٤].

غير أن اختيار الموجود والممكن الوجود موضوعاً للشعر عند ابن سينا يرتبط بغاية من غايات الشعر، وهي توجيه الأفعال الإنسانية، ومن ثم وجب أن يتم اختيار موضوع المحاكاة في حدود ما هو موجود على وجه الحقيقة أو ما يقدر وجوده، ليكون بذلك أقرب إلى الإقناع الشعري[٥٥]، ولذلك فابن سينا يعد من غلط الشاعر أن يحاكي ما ليس له وجود أصلاً أو ما لا يمكن وجوده، أو أن يلجأ الشاعر إلى تحريف ما هو ممكن الوجود عن هيئته.

قد يقول قائل بأن ابن سينا هنا ليس إلا شارحاً للتصور الأرسطي عن الخطأ الشعري، أجل يمكن القول بأنه يتناول الفكرة الأرسطية، ،لكنه يعالجها من خلال مفهومه الخاص للمحاكاة، ذلك أن عرض ابن سينا لفكرة الخطأ الشعري تبتعد عن الفكرة الأرسطية، بل تختلف عنها، وليس في هذا الاختلاف تناقض ما مع تصور ابن سينا السابق عن (الممكن) أو (المحتمل) في الشعر. فأرسطو عندما يتحدث عن الخطأ الشعري يرى أن هذا الخطأ نوعان: خطأ جوهري يتصل بصناعة الشعر نفسه، وخطأ ثانوي يتبع أغراض الشعر.. وأرسطو وإن كان يرى أن تصوير المستحيل يجعل الشاعر مخطئاً، فهو يعود ليبيح للشاعر أن يصور هذا

المستحيل شريطة أن تكون المحاكاة على قدر من البراعة والإجادة بحيث يمكن التغاضي عن ذلك الخطأ... أما ابن سينا فهو يعد كل ما يخرج عن دائرة الإمكان في محاكاة الشاعر خطأ»[٥٦].

إن الشعر فن قادر. عند ابن سينا. على توليد الجمال والشعور باللذة وإثارة العواطف والانفعالات، وذلك استجابة لعامل التخييل «سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق»[٥٧]. وعلى هذا الأساس أدرك أن التخييل لا يعتمد إلا على ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال، ولذلك يجوز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة، إذ إن ذلك ليس مهماً ولا هو مؤثر في ماهية الشعر، إنما المهم هو ما يحدثه التخييل من إثارة في نفس المتلقي، وما يتبع ذلك أو يصاحبه من انفعال نتيجة القول المخيل، لذا يمكن القول بأن التخييل الشعري لا علاقة له بالقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة، وإنما يهدف إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء المقررة سلفاً وهو يعتمد على مقدمات مشكوك في صوابها أو صحتها[٥٨].

ويرى ابن سينا أن القول الصادق المباشر الخالي من الجمالية والمجرد من الفنية، أي المحاكاة، يبقى منبوذاً لا قيمة له، يقول بهذا الصدد: «لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[٥٩]. لقد أقر ابن سينا بإمكانية اجتماع التخييل والتصديق في الشعر، إذ لا تناقض بينهما في الحقيقة، وبذلك يكون قد رد افتراض الفارابي أن الكذب يعد شرطا من شروط الأقاويل الشعرية، كما أنه من خلال تصديه للكلام الصادق المشهور يوثر الغرابة والطرافة في الشعر، مما ينفي صفة الحرفية التي تفقد المحاكاة طابعها التخيلي، ولذلك فإن الصدق المشهور لا اعتبار له. عند ابن سينا. نظراً لخلوه من المحاكاة التي يميل إليها الإنسان فطرياً.

إن ابن سينا يرد أصل البراعة الشعرية إلى التخييل، وهذا التخييل يمكن أن يكون في خدمة الحقيقة كما قد يكون في خدمة الكذب، وهو في كلتا الحالتين إنما

يخاطب قوة النزوع، والشوق بجذبها إلى ما تحب وطردها عما تكره، ومرد ذلك كله إلى عبقرية الشاعر وبراعته في القول والتعبير ما دام التخييل إذعانا، والتصديق إذعاناً، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، بينما التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه [٦٠].

إن الفلاسفة المسلمين -ومن بينهم ابن سينا- قد أدخلوا الشعر ضمن فروع المنطق واعتبروه قياسا من أقيسته، حتى وإن جعلوه أدنى هذه الأقيسة. غير أنه على الرغم من أن هذه المعرفة التي يقدمها الشعر قد توازي في قيمتها المعرفة التي يقدمها البرهان والمعرفة الظنية التي يحققها الجدل والمعرفة الإقناعية في الخطابة، فالشعر يظل في ضوء المفهوم السابق للتخييل مختلفاً اختلافاً كلياً عن غيره من الصنائع المنطقية، خاصة البرهان الذي يتعارض معه على نحو بين. ففي الوقت الذي يسعى فيه القياس البرهاني إلى التصديق، يسعى الشعر إلى التخييل، وهو ما ينفرد به عن باقي الصنائع المنطقية، ولهذا تختلف وسائل الشعر في تحقيق التخييل عن وسائل البرهان من أجل تحقيق التصديق[٦١].

وخلاصة القول إن الشعر عند ابن سينا هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة، وبذلك يكون التخييل هو السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، إذ لا يكفي القول أن يكون موزوناً حتى يصير شعراً. هذا وقد عد ابن سينا المحاكاة، التي هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، مرادفة للتخييل الذي يدل على الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة في الشعر.

٢- مهمة الشعر:

بعد أن تعرفنا على ماهية الشعر عند ابن سينا، وتعرفنا على الصلة التي تربط الشعر باعتباره أحد فروع المنطق بالبناء الفلسفي، فإننا نقول بأن هذا الارتباط قد أناط بالشعر مهام نافعة تسهم في بناء المجتمع الفاضل الذي يحلم به فلاسفتنا. وإذا كنا قد تعرفنا كذلك على الطبيعة التخييلية للشعر التي تميزه عن التصديق البرهاني والإقناع الخطابي، والتي تؤهله للقيام بمهامه، فإن التساؤل عن الدور الذي يضطلع به الشعر يظل قائما. ففيم ينفع الشعر حسب فيلسوفنا؟ وما هي المهام النافعة التي حددها له؟

أ- اللذة والفائدة:

لقد تبين أن التخييل الشعري عند ابن سينا. بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التي يترتب عليها سلوك المتلقي إزاء الشيء المخيل. إما أن يقتصر على التأثير الانفعالي، فيغدو مجرد شعور باللذة أو التعجب أو الدهشة، وإما أن يصحب ذلك الشعور سلوك ما. من هنا تتبدى حقيقة أن الشعر نافع ولذيذ معاً، وبذلك تتحدد قيمته في كونه مفيدا وممتعاً. إلا أن ابن سينا يفصل فصلاً تاماً بين هاتين الغايتين، ويتضح ذلك أولا عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة، حيث يذكر أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية[٦٢]؛ وثانياً عندما يتحدث عن غاية الشعر عند العرب حيث يرى أن «العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»[٦٣].

وعلى هذا الأساس نظر ابن سينا إلى المحاكاة الشعرية من جانبها الوظيفي فاعتبر أن أغراضها ثلاثة: التحسين والتقبيح والمطابقة، فانتهى إلى أن التحسين والتقبيح يصبان في غاية واحدة هي إثارة انفعال يؤدي إلى فعل يتمثل في قبض النفس أو بسطها إزاء أمر من الأمور، أما المطابقة فهي مجرد استمتاع بوصف الأشياء، يقول ابن سينا: «والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة معدة، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه المطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئا نحو الذم، والثاني يكون مهيئاً نحو المدح. فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمن شيء زائد»[٦٤]. لقد أدرك ابن سينا أن المطابقة يصعب أن تمثل بذاتها غاية الشعر ومعنى هذا أن محاكاة المطابقة تتحدد قيمتها في أنها محض مادة خام يمكن أن تستغل فيضاف إليها شيء زائد، فتصبح مؤثرة في السلوك الإنساني، أما قيمتها في ذاتها فمن الواضح أنها تغدو أقل جدوى من محاكاة التحسين والتقبيح، لغياب الأثر الأخلاقي المصاحب لها وشحوبه بالقياس إلى محاكاة التحسين والتقبيح»[٦٥].

ب- الوظيفة التربوية والأخلاقية:

ما دام الشعر يرتبط بسعي الإنسان نحو الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون

أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها. ومن المنطقي -والأمر كذلك - أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية موجودة بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها. ولكن الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريقة مباشرة، وإنما يوصلها من خلال وسيط نوعي يقدم قيم هذا المخطط الأخلاقي تقديما فنياً. والتقديم الفني المؤثر ينطوي على قيمة مضافة تتجاوز المحتوى الأخلاقي، بل إنها قيمة غير مفارقة للمحتوى الأخلاقي وهي القيمة الجمالية التي تقترن بلذة التعرف المجدد، والمتعة الكامنة في تكامل الشكل، وتناسب العناصر المكونة له. ومن هنا تبدو أهمية الشعر لو قورنت بأهمية الأخلاق(٦٦).

وعلى الرغم من تقدير الفلاسفة المسلمين -بمن فيهم ابن سينا- لجانب المتعة في الفن. عموما ، فإنهم حرصوا على أن يكون هناك توازن بين المتعة والفائدة في العمل الفني. ومن البديهي بالنسبة لتصورهم عن الشعر أن يجمع هذا الأخير بين هاتين الغايتين: المتعة باعتباره تخييلاً، والفائدة التي تتضمن المحتوى القيمي والأخلاقي. وابن سينا يحرص على أن يوازن بين جانبي المتعة والفائدة غايتين للشعر حين تعريفه للطراغوديا التي يرى أنها تهدف إلى المتعة وتحقق الغاية الأخلاقية في وقت واحد، فيقول عن الطراغوديا بأنها نوع من الشعر،له وزن طريف لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية،(٦٧). هذا ويحرص ابن سينا حرصاً شديداً على تأكيد ان الشعر أو المحاكاة لا ينبغي أن تكون مقصودة لذاتها وأنه ينبغي أن تكون موجهة إما إلى مدح وإما إلى ذم. وينظر إلى المحاكاة الصرفة . التي لا يراد منها مدح أو ذم . على أنها قول هذر(٦٨).

وتتأتى فائدة الشعر من كونه يحقق غايتين أساسيتين، الأولى غاية تعليمية صرفة، والأخرى غاية تربوية أخلاقية، وكل منهما يرتبط بمحاولة تحقيق الكمال الإنساني، ويعتمد بشكل أساس على الطبيعة التخييلية للشعر. فإذا كان التعليم والتأديب هما وسيلتا المعلم أوالمرشد أو الفيلسوف لمعالجة الأمور الجزئية في المدن، فإن الشعر يقوم عن طريق التخييل والمحاكاة بدوره في تعليم أهل المدن من ناحية وتأديبهم من ناحية أخرى، يقول ابن سينا: «والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد

يقال للأغراض المدنية، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية، والأغراض المدنية هي من احد أجناس الأمور الثلاثة، أعني: المشورية والمشاجرية والمنافرية. وتشترك الخطابة والشعر في ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل»[٦٩].

إن ابن سينا يرى أن الشعر له تأثيره المباشر في السلوك الإنساني والأخلاقي، ومن ثم فإنه يلح على ضرورة قيامه بتلك المهمة، بل إن إعجابه . أو على الأقل ما قد يبدو إعجاباً. بالشعر اليوناني وهجومه على الشعر العربي في الوقت نفسه، يؤكد أنه يحرص على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر، وما ينبغي أن يقوم به في تربية الفرد والجماعة وتوجيههما. فالشعر لابد أن يكون خادماً للأخلاق والسياسة معا، وقد ذكرنا قبل قليل تصور ابن سينا للشعر من حيث إنه يقال للأغراض المدنية، والأغراض المدنية عند فلاسفتنا . عموماً ، تتعلق بالأخلاق والسياسة، وبعبارة أخرى، تتصل بالجانب العملي من فلسفتهم، وهو ما يرتبط بأخلاقيات وسلوك الفرد بكونه يعيش وسط الجماعة.

ولا يجد ابن سينا غير الشعر اليوناني مثالاً تتحقق فيه هذه الغاية، ذلك لأن الشعر اليوناني في تصوره شعر هادف وموضوعي، إذ إنه ذو أغراض عملية أخلاقية مباشرة، يهدف إلى الحث على فعل أو الردع عن آخر، وهذا يرتد إلى أنه لا يحاكي الذوات أو الأشخاص، وإنما يحاكي الأفعال التي يأتيها الأشخاص. أما الشعر العربي فهو شعر غير هادف، إنه شعر انفعالي وذاتي لأن العرب كانت تعنى بمحاكاة الذوات، ولم تكن تقول الشعر للحث على فعل أو الردع عن آخر، إنما كانت تقول الشعر لأحد أمرين، إما لاستمالة المتلقي إلى أمر من الأمور، فيدفع إلى انفعال ما أو فعل ما، وإما لإثارة الدهشة أو اللذة فقط[٧٠].

هكذا تحدد غاية الشعر عند ابن سينا -إذن- بأنها الحث على فعل أو الكف عن فعل، ولما كانت الأفعال الإنسانية التي تحاكى إما جميلة أو قبيحة، أي إما فضائل وإما رذائل، فمن البديهي أن يكون الحث مرتبطاً بالفضائل، والكف أو الردع مرتبطاً بالرذائل. وفي كلا الأمرين يقوم الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الأفعال الجميلة والنفور من الأفعال القبيحة. ويرتبط هذا الدور التخييلي بالتحسين والتقبيح اللذين حددهما ابن سينا غايتين أخلاقيتين للمحاكاة في الشعر[٧١]، يقول ابن سينا في هذا الصدد: «وكل محاكاة

فإما أن يقصد بها التحسين وإما أن يقصد بها التقبيح»[٧٢]. فالتحسين والتقبيح في الشعر يعينان على تثبيت قيم أخلاقية بعينها على نحو مؤثر، كما هو متحقق في الشعر اليوناني على وجه الخصوص، ولهذا يشير ابن سينا إلى ذلك بقوله: «وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين، وبالجملة المدح أو الذم. وكانوا يفعلون فعل المصورين، فإن المصورين يصورون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة»[٧٣].

وعندما يقف ابن سينا عند غاية ثالثة للمحاكاة وهي المطابقة، والتي يكون الهدف منها جمالياً صرفاً، فتكاد تخلو من أي محتوى أخلاقي، إذ إن الغُرض منها أن يكون هناك تطابق بين الشيء المحاكى والشيء المحاكي، فإنه يفضل أن تميل هذه المطابقة إلى أحد الجانبين، إما إلى تحسين، وإما إلى تقبيح. ويرتد هذا إلى تأكيد ابن سينا للغاية الأخلاقية للشعر، وحرصه عليها أكثر، استبعادا لأن تنحصر قيمة العمل الشعري في القيمة الجمالية فقط.

وقد ترتب عن هذه النظرة الأخلاقية لمهمة الشعر، أن أصبح موضوع المحاكاة أو الشعر محصوراً في حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط، حتى يكون أقرب إلى الإقناع بالنسبة للمتلقي، فلا بد للشاعر من أن يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو الإقبال عليها أو حتى مطابقة التشبيه لها[٧٤].

ويبدو أن ابن سينا كان أكثر تشددا من أرسطو حين ألزم الشاعر باجتناب كل ما هو مخترع، ذلك أن أرسطو يجيز استخدام الوقائع والأشخاص المخترعة أحيانا حيث لا ينقص ذلك من قيمة القصة. بينما يشترط ابن سينا ألا تكون الخرافة المخيفة المحزنة (موضوع التراجيديا) موردة مورد الشك، وهذا إلحاح منه على تأكيد الصلة الوثقى بين المهمة الأخلاقية للشعر وموضوع المحاكاة الشعرية[٧٥].

٣- أداة الشعر:

عندما تحدث ابن سينا عن الشعر بوصفه كلاما مخيلا أو حتى عن المحاكاة باعتبارها أحد عنصرين أساسيين يقوم على أساسهما الشعر، فإنه كان يقصد الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثر بصفة عامة، وعلى التصوير البلاغي بصفة خاصة.

أ- لغة الشعر ولغة العلم:

كما سبقت الإشارة فقد تحددت نظرة الفلاسفة للاستخدام اللغوي في الشعر من خلال النظر إلى الشعر في النسق المنطقي، وذلك بوصفه أداة للبحث بصرف النظر عن المضمون. ومن هنا كانت عنايتهم بالشكل الذي ينفرد به الشعر عن باقي الفروع المنطقية الأخرى. وقد كان النظر إلى الشعر أداة معرفية ومنهجا للبحث لا ينفصل عن نظرتهم إلى الوظيفة التي يحققها القياس الشعري، بل إن الوظيفة كانت هي العامل الرئيس في تحديد طبيعة هذه الأداة.

إن المقارنة بين الشعر والبرهان تكشف عن تعارض واضح بين وظيفتيهما، فالقياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة، تفضي بدورها إلى نتائج صادقة، يمكن التثبت من صحتها. أما القياس الشعري فيستخدم من أجل التخييل أي إحداث التأثير النفسي من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي خيل فيه حباً أو كراهية. وعلى هذا الأساس يصبح القول البرهاني أو اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم، بحيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعاني المقصودة بلا زيادة أو نقصان، في حين يصبح التركيز في الشعر على القول من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه [٧٦].

هكذا نجد أن ابن سينا يصنف اللفظ الدال في اللغة إلى عدة أقسام، وذلك في سياق شرحه لكتاب الشعر لأرسطو، وإن لم يلتزم بالتصور الأرسطي كما هي العادة بالنسبة إليه. فيرى أن اللفظ إما حقيقي (أو مستول)، وإما لغة، وإما زينة، وإما موضوع، وإما منفصل، وإما متغير[٧٧].

واللفظ الحقيقي هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى؛ وأما اللغة فهي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم؛ وأما النقل فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه على معنى آخر؛ وأما الاسم الموضوع المعمول به فهو الذي يخترعه الشاعر ويكون أول من استعمله؛ و أما الاسم المنفصل والمختلط فهو الذي احتيج إلى أن حرف عن أصله بمد قصر، أو قصر مد، أو ترخيم أو قلب؛ وأما المتغير فهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في

الخطابة؛ وأما الزينة فهي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة، وليست للعرب[٧٨].

هكذا يضعنا تصنيف ابن سينا للألفاظ أمام عدة أشكال للألفاظ الدالة التي تستخدم في الشعر بصفة خاصة، والشعر والخطابة بصفة عامة. وقد حرص على المقارنة بين الألفاظ المستولية (الحقيقية) والألفاظ المغيرة لأن الأولى تستخدم في البرهان (العلم) والثانية تستخدم في الشعر، كما أنه حاول أن يضع حداً فاصلاً بين هذين المستويين اللغويين عندما حدد هدف كل منهما. فالمستوى الأول الذي تستخدم فيه اللغة استخداماً حقيقياً يهدف إلى التفهيم، أما المستوى الثاني الذي يستخدم فيه المجاز وغيره من أشكال القول غير المألوفة، فهو يهدف إلى التعجيب، يقول ابن سينا: «وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفا كريما. واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز. والنقل أيضا كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة الذ واغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة. فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل واستعارة يريدون الإيضاح، ولا يستعمل شيء منها للإيضاح»[٧٩].

إن ما يريد أن يقوله ابن سينا هو أن هناك أفضلية للقول الواضح الذي تستخدم فيه الألفاظ استخداما حقيقيا ما دام أنه يسعى إلى التفهيم، على عكس الألفاظ الأخرى التي تعتمد على النقل أو الاستعارة والألفاظ الأجنبية أو الغريبة، فإنها تهدف إلى التعجيب والإلذاذ، وهذا المستوى اللغوي الذي يستعمل للإغراب والإلذاذ أليق بالشعر لأن الشعر لا يستخدم مثل هذه الوسائل لتحقيق التفهيم أو الإيضاح، وإنما للتعجيب والإلذاذ، ومن ثم إذا استعمل الشاعر الأسماء الممدودة أو المنقولة أو المستعارة بقصد الإيضاح فإنه يصبح موضعا للسخرية من قبل النقاد. ومن هنا يستخلص ابن سينا قاعدة يفرضها على الشعراء وهي: «ألا يستخدموا شيئاً في غير موضعه فلا يستخدمون الاستعارات بقصد الإيضاح»[٨٠].

وإذا كانت اللغة الشعرية تتميز بالخروج (أو الانزياح باللغة الحديثة) عما هو أصلي وحقيقي، فإن الشعراء بناء على هذا، يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون

على الاستعارة حرصا شديدا، حتى إنهم إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغير[٨١] . وهذا يؤكد السمة المجازية للغة الشعر، أي يؤكد انحراف اللغة الشعرية عن كل ما هو عادي وشائع في اللغة العادية، دلاليا وتركيبياً . وهنا نجد أن ابن سينا «يقرن الشعر بالخطابة، فهما الصناعتان المنطقيتان اللتان تعنيان بأمر الألفاظ عناية خاصة . وإن كانتا تعنيان في الوقت نفسه بوضع حدود تفصل بينهما . في حين لا تعنى لغة العلم (البرهان) بأمر الألفاظ إلا بالقدر الذي يجعلها مفهومة»[٨٢].

إن الأساس في لغة الشعر . عند ابن سينا . أن تكون مخيلة، ومن ثم ينبغي للشاعر «أن يقل من الكلام الذي لا محاكاة فيه، إذ أن مما يعيب الشعر ألا تكون فيه صنعة ومحاكاة» [٨٣] وهذا معناه أن لغة الشعر ينبغي أن تكون الألفاظ هي محور اهتمامها بحيث تعنى بتحسينها وتزيينها بالقدر الذي تحقق به التخييل، كما ينبغي أن تكون معاني الألفاظ فيها غير ثابتة ولا محددة ومباشرة.

غير أن هذه السمات التي تميز اللغة الشعرية تتعلق، في الغالب، بإيقاع الألفاظ لا بمعناها، فابن سينا يدرك أن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثير كأي صوت، كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها أو تقابلها له أثره البالغ في إفادة التخييل الشعري[٨٤]. هذا وقد أدرك كذلك أن للأصوات قيمة أساسية تدخل ضمن العناصر التي تجعل القول مخيلاً، يقول ابن سينا: «والأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[٨٥]. فمن هنا يشير ابن سينا إلى نوعين من الحيل تتوسل بهما لغة الشعر، الأول يختص بالمستوى الصوتي للألفاظ ويركز على الشكل، والثاني يختص بالمستوى الدلالي للكلمات، أي المعنى.

والحيل التركيبية في اللفظ تتضمن التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب، إلا أن ابن سينا يحصر الحيل اللفظية والمعنوية فيما أسماه بالمشاكلة والمخالفة، ومصطلح المشاكلة في اللفظ يمكن أن يفهم . بشكل عام . عند ابن سينا أنه نوع من أنواع الجناس، وقد يعني أحيانا الترصيع[٨٦]. وعندما يعرض للمشاكلة

في الألفاظ الناقصة الدلالات مثل الحروف يقول: ولنبدأ من القسم الأول، فنقول: إن من الصيغات التي بحسب القسم الأول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها. والنظام المرصع كقوله:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبى ولا كلمت من بعد هجرانه السمر[٨٧]

ومن هنا نفهم أن المشاكلة في اللفظ عند ابن سينا نوع من المماثلة أو المشابهة أو التوافق بين الألفاظ، أو هو قسم من أقسام السجع عند علماء البلاغة. كالقزويني. يقوم على تساوي الحروف وتوافق حركاتها في كل لفظة مع ما يقابلها، أو أنه يعتمد. باختصار. على التوافق بين الألفاظ المتقابلة في التقفية والوزن وذلك ما يتحقق في البيت الذي استشهد به ابن سينا»[٨٨]. وتتحقق هذه المشاكلة في الحروف عند ابن سينا في حرفي: «من» و«عن»[٨٩].

أما المخالفة عند ابن سينا فإنها تبدو أحيانا مماثلة للطباق أو المقابلة، فالمخالفة مقصورة عنده على المعنى، حيث إنه لا يوجد لفظ من الألفاظ مخالف لآخر من جهة لفظيته، وإنما يخالفه من حيث معناه. ومن المخالفة في الألفاظ الناقصة الدلالات مخالفة الحرف «من» للحرف«إلى» حيث يستخدم الحرف الأول للابتداء، أما الثاني فيستخدم للانتهاء[٩٠].

هذه هي الصيغ الشعرية التي يرى ابن سينا أنها تخص الشعر وحده دون البرهان وباقي الصنائع المنطقية، والتي بها تكتمل الوظيفة الشعرية للغة، لأنها من قبيل التحسينات اللفظية وإن لم تخل من المعنى والدلالة.

ب- لغة الشعر ولغة الخطابة:

في معرض حديثه عن لغة الخطابة، جعل ابن سينا لغة الخطابة تحتل موقعاً وسطاً بين لغة العلم ولغة الشعر، فتجمع بين بعض سمات كل منهما، وقد تكون أقرب إلى الأولى من الثانية، والأصل في الخطابة أن تستخدم اللغة فيها استخداماً حقيقياً مناسباً، والمبدأ في لغة الشعر هو الخروج عن هذا الأصل، فما يخص لغة الشعر مثلاً من استعارات وألفاظ غريبة وتراكيب خارجة عما هو مألوف فإنما يستعان بها في لغة الخطابة على أنها أشياء ثانوية، لكنها مؤثرة.

إن كون الشعر صناعة تخييلية والخطابة صناعة إقناعية هو ما يعزز الاختلاف في وسائل الصناعتين، ذلك ما يريد أن يؤكده ابن سينا من خلال قوله إن «استعمال

الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر»[٩١].

وحينما يتحدث ابن سينا عن بناء القصيدة وأجزائها فإنه يذكر ذلك في سياق حديثه عن أجزاء الخطبة، بل إنه يقرن القصيدة الغنائية بالخطبة حتى في سياق حديثه عن التراجيديا اليونانية. ففي حديثه عن صدور الخطب، وهي التي يستفتح بها الكلام في الخطب، نجده يقرن هذه الصدور، خاصة في الخطب الخصومية، بافتتاحيات القصائد، خاصة قصائد المديح، يقول في هذا الصدد: «وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط، بل والشعراء المجيدون»[٩٢].

ويمضي ابن سينا في تأكيد التناظر بين بناء القصيدة وبناء الخطبة، حيث يشدد على أن خاتمة القصيدة يجب أن تدل على مقتضاها، فتدل على ما فرغ منها كما في الخطبة. وهذا معناه أن تكون نهاية القصيدة إجمالا لما سبق ذكره فيها[٩٣].

وبهذا يتضح لنا أن ابن سينا، وإن كان قد تناول القصيدة من زاوية خطابية ولم يخصها بحديث مستقل، فإنه قد أثار عدة قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، تتصل بوحدة العمل الفني وقيام هذه الوحدة على أساس وحدة الموضوع، وإلى جانب هذا قد حاول أن يقدم حلولا لبعض المشاكل المتعلقة بالقصيدة العربية متعددة الأغراض، ومن هنا قد شكل بناء الخطبة فضلا عن البناء الدرامي في المأساة منفذين أساسيين حاول من خلالهما أن يضع قوانين توجه بناء القصيدة على نحو متماسك ومترابط [٩٤].

ج- الشعر والوزن:

لقد بقي شيء أخير لا يمكن إقفال هذا الجزء المتعلق بأداة الشعر دون التطرق إليه، إنه الوزن وأهميته في الشعر، إذ إن ابن سينا قد نظر إلى الوزن في الشعر على أنه وسيلة من وسائل التخييل، لكنه في الوقت نفسه حرص على تأكيد أن القول لا يكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه التخييل والوزن معا، يقول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى»[٩٥]. يتضح، إذن، أن الشعر عند ابن سينا يتألف من «كلمات تنتظم فيما

بينها انتظاما مخصوصا، تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص. هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانياً، يشكل صورة الوزن العروضي، الذي يتقدم به الشعر ويعد من جملة جوهره»[٩٦].

علة نشأة الشعر

ويرجع ابن سينا نشأة الشعر، مثله مثل أرسطو، إلى علتين طبيعيتين في الإنسان: حبه للمحاكاة، والتذاذه بالوزن والألحان، يقول: « إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق وللألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»[٩٧].

ومما لا ريب فيه أن اقتران الوزن بالتخييل عند ابن سينا لم يكن أمراً اعتباطياً، وإنما جاء نتيجة العلاقة الوطيدة بين الشعر والنغم، ونتيجة الدور الذي يؤديه الوزن في التأثير في المتلقي. ولعل هذا الاقتران هو الذي يكسب الشعر سلطته وقدرته على التأثير حسب ابن سينا حيث يقول عن الشعر: «لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب»[٩٨].

وعلى هذا الأساس جعل ابن سينا اللحن والوزن من عناصر التخييل الثلاثة بقوله: "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل: فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة. والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس»[٩٩]. هكذا يلمح ابن سينا إلى أن المحاكاة

ينبغي لها أن تحقق تأثيرها لدى المتلقي بوسيلة موسيقية هي الوزن «فإن فات الوزن نقص التخييل»[100] وهذا بدوره يؤكد أن الوزن أحد عناصر التخييل وأنه لا ينفصل عن الدلالة والمعنى، مما يقتضي ضرورة مناسبة الوزن للسياق العام للقصيدة حتى يحقق الشعر غايته في التأثير والتعجيب.

إن الوزن الشعري . -حسب ابن سينا وغيره من الفلاسفة- يقوم على أساس موسيقي، ولهذا نجد معظم إشاراتهم إلى الوزن الشعري في ثنايا مؤلفاتهم الموسيقية. ويرى ابن سينا أن النظر في الشعر من جهة الوزن المطلق وعلله وأسبابه يعود إلى الموسيقي، أما الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة والامتحان فإلى العروضي. وأما النظر في الخواتيم فإلى صاحب العلم بالقوافي[101].

والواقع أن صلة الوزن بالانفعال ومشاكلته للغرض الشعري لا تبعدنا كثيراً عن مجال الموسيقى، إذ إن علاقة الموسيقى بالانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض الشعرية لها صلة يعمقها ذلك التناسب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشعري والإيقاع اللحني، وقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله: «فالانتقال إلى النغم الحادة يحكي شمائل الحرد، وإلى النغم الثقيلة يحكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار، والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع، تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجى وتجل، وضدها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثيث»[102].

وتبعاً لمن سبقوه يقسم ابن سينا أجناس الأنغام إلى ثلاثة: قوية ورخوة ومعتدلة، وتسمى الألحان الرخوة ملونة وتأليفية، وتسمى المعتدلة راسمة، أما القوية بالحق فتسمى قوية[103].

هكذا يربط ابن سينا بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسية الإنسانية، وهذه العلاقة شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأغراض الشعرية، ومما يعمق هذه العلاقة هو ذلك التناسب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشعري والإيقاع اللحني، اللذان يتحدان في النهاية، ليحدثا تأثيرا سلوكيا من حيث توجه الأفعال الإنسانية[104].

خاتمة :

في نهاية هذا المقال أقول إن تراثنا النقدي والأدبي والفكري في حاجة إلى الكثير من الدراسة والتحليل العميقين، حتى يتأتى لنا الكشف عن مكامن الاجتهاد والإبداع والعبقرية التي كان يتميز بها أسلافنا، وأعتقد أنه لا يختلف اثنان من كون الدراسات التي تناولت هذا التراث ليست في حجم وضخامة الكنوز المعرفية والنقدية التي يحفل بها، لهذا فإننا ملزمون بالمزيد من الكد والجد في سبيل إعطاء هذا التراث ما يستحقه من مكانة في الحقل المعرفي والنقدي الراهن.

هذا من جهة أما من جهة الموضوع الذي بين أيدينا فيتضح أن ابن سينا لم يكن تابعا لأرسطو في تحديده لمفهوم الشعر كما يدعي بعض الدارسين، وإنما قد خالفه في كثير من القضايا النقدية والأدبية. أليس ابن سينا هو أول من اعتبر الشعر كلاماً مخيلاً؟ إن الشعر عند ابن سينا هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة، ومن ثم يصير التخييل هو السمة المميزة للشعر عن النثر، إذ لا يكفي القول أن يكون موزوناً حتى نقول عنه إنه شعر. والمحاكاة مرادفة للتخييل عند ابن سينا، كما أنها تعني إيراد مثل الشيء وليس هو هو.

وقد أناط ابن سينا بالشعر مهام نافعة تسهم في بناء المجتمع الفاضل، والشعر عنده نافع ولذيذ، ذلك لأن الشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية.

ولئن كان الأساس في لغة الشعر أن تكون مخيلة، فهذا معناه أن تكون الألفاظ هي محور اهتمام هذه اللغة من حيث تحسينها وتزيينها بالقدر الذي يتحقق به التخييل، كما ينبغي أن تكون معاني الألفاظ فيها غير ثابتة ولا محددة ولا مباشرة.

هذا وقد نظر ابن سينا للوزن باعتباره وسيلة من وسائل التخييل، لكنه في الوقت نفسه حرص على تأكيد أن القول لا يكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه التخييل والوزن معا. وإلى جانب هذا ربط بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسية الإنسانية، ومما يعمق هذه العلاقة هو ذلك التناسب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشعري والإيقاع اللحني، الشيء الذي يحدث تأثيرا سلوكيا يوجه الأفعال الإنسانية.

هوامش وإحالات:

١- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت. لبنان، ص ١٩.

٢- نفسه، ص ٢٠.

٣- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة. مصر، ١٩٨٦، ص٩٩.

٤- نفسه، ص ١٢٠.

٥- نفسه، ص ١٠٩ ، ١١٠.

٦- نفسه، ص ١١٠.

٧- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤.

٨- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١١.

٩- ابن سينا، الإشارات والتنبيهات ج ٤/ ١٢٨، ١٢٩، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٢٤.

١٠- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١١.

١١- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٢٨.

١٢- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١١.

١٣- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٣٠.

١٤- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١١، ١١٢.

١٥- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٣٠.

١٦- ابن سينا، عيون الحكمة، ص ٣٣، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص٣١.

١٧- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٣٢.

١٨- ابن سينا، رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٩، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٣٣.

١٩- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٣٩.

٢٠- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١٢.

٢١- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٤٠.

٢٢- نفسه، ص ٤٠.

٢٣- نفسه، ص ٤١.

٢٤- نفسه، ص ٤٣.

٢٥- نفسه، ص ٤٤.

٢٦- نفسه، ص ٤٤.

٢٧- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص ١١٢ -١١٤.

٢٨- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت -لبنان، ١٩٧٣، ص ١٦١.

٢٩- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت. لبنان، ص ١٥٣.

٣٠- ابن سينا، المرجع السابق، ص ١٦٨.

٣١- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة. مصر، ١٩٨٦، ص٩٩.

٣٢- نفسه، ص ١٠١.

٣٣- نفسه، ص ١١٣.

٣٤- ابن سينا، المرجع السابق، ص ١٦١.

٣٥- جابر عصفور، مفهوم الشعر / دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت. لبنان، ١٩٨٣، ص ١٥٨.

٣٦- ابن سينا، المرجع السابق، ص ١٦٨.

٣٧- نفسه، ص ١٦٣.

٣٨- نفسه، ص ١٦٣.

٣٩- ابن سينا، النجاة، ص ٦٤، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٥٥.

٤٠- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٨.

٤١- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٧٦.

٤٢- نفسه، ص ٧٦، ٧٧.

٤٣- نفسه، ص ٧٧.

٤٤- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٧١.

٤٥- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٧٩.

٤٦- نفسه، ص ٧٩.

٤٧- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ١٩٧.

٤٨- نفسه، ص ١٦٣.

٤٩- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٩٦.

٥٠- نفسه، ص ١٩٦.

٥١- نفسه، ص ١٨٣.

٥٢- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص٨٧.

٥٣- نفسه، ص ٩٠.

٥٤- نفسه، ص ٩٠.

٥٥- نفسه، ص ٩٢.

٥٦- نفسه، ص ٩٣ ت ٩٤.

٥٧- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦١.

٥٨- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ص ٧١، ٧٢.

٥٩- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٢.

٦٠- نفسه، ص ١٦٣.

٦١- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٢٠.

٦٢- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٢.

٦٣- نفسه، ص ١٧٠.

٦٤- نفسه، ص ١٧٠، ١٧١.

٦٥- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ١٧١ ت ١٧٢.

٦٦- نفسه، ص ١٧٠.

٦٧- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٦.

٦٨- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٣٢.

٦٩- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٧٠- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٤١.

٧١- نفسه، ص ١٤٢، ١٤٣.

٧٢- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٩.

٧٣- نفسه، ص ١٧٠.

٧٤- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٤٦.

٧٥- نفسه، ص ١٤٨.

٧٦- نفسه،ص ١٥٣، ١٥٤.

٧٧- نفسه، ص ١٩٢.

٧٨- نفسه، ص ١٩٢.

٧٩- نفسه، ص ١٩٣.

٨٠- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٦٤.

٨١- ابن سينا، الخطاب، ص٢١٧.

٨٢- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٦٧.

٨٣- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٩٠.

٨٤- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٦٩.

٨٥- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٣.

٨٦- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٧٠.

٨٧- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٣.

٨٨- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٧١.

٨٩- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٤.

٩٠- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٧٢.

٩١- ابن سينا، الخطابة، ص ٢٠٣، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص٢٦٢.

٩٢- نفسه،ص ٢٣٨.

٩٣- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ١٩٥.

٩٤- نفسه،ص ١٩٦، ١٩٧.

٩٥- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦١.

٩٦- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٢٣٩.

٩٧- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٧١، ١٧٢.

٩٨- ابن سينا، كتاب المجموع، نقلا عن جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ١٥٨.

٩٩- ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٨.

١٠٠- نفسه، ص ١٨٣.

١٠١- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٢٠١، ٢٠٢.

١٠٢- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، نقلا عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٢٦٤.

١٠٣- نفسه، ص ٢٦٤.

١٠٤- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ص ٢٦٥.

الكاتب في سطور



علي العلوي

تاريخ الولادة: ١٤/٠٤/١٩٧١م

مستشار في التوجيه التربوي

- حاصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في الأدب المغربي الحديث سنة ٢٠٠٥م.
- بصدد إنجاز بحث حول الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر لنيل شهادة الدكتوراه.
- صدر له ديوان شعري بعنوان «أول المنفى» سنة ٢٠٠٤م.
- نال جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام ٢٠٠٧م.
- نشر عديداً من القصائد والمقالات بعديد من الجرائد والمجلات والمواقع الإلكترونية.